

<https://doi.org/10.18778/8088-260-7.07>

Grażyna Bobilewicz  
Instytut Sławistyki PAN, Warszawa  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa

## **Obraz Afryki w malarstwie rosyjskim XX i początku XXI wieku**



Badania malarstwa rosyjskiego wieku XX i początku XXI w kontekście dawnej i współczesnej kultury/sztuki afrykańskiej sytuują się w polu refleksji teoretycznej z zakresu geografii kulturowej, antropologii miejsca i przestrzeni, doświadczenia kulturowego i egzystencjalnego, geokrytyki (malarские reprezentacje przestrzeni naturalnej i urbanistycznej), geopoetyki (malariska topografia) i mają charakter interdyscyplinarny. Analiza rosyjsko-afrykańskiego dialogu międzykulturowego na poziomie wizualnych i znaczeniowych modeli reprezentacji Afryki, jako jednego z aspektów formowania się rosyjskiej świadomości i wyobrażenia o tym kontynencie, wymaga odpowiedzi na pytanie, co przyciąga artystów rosyjskich do Afryki i w jaki sposób wpływa ona na kulturę/sztukę Rosji? I odwrotnie – co Rosjanie podróżujący po „Czarnym Lądzie” wnoszą do jego kultury? W zróżnicowanym rodzajowo (pejzaż, portret, martwa natura) malarstwie rosyjskim Afryka funkcjonuje jako kontynent niejednorodny narodowościowo, kulturowo i obyczajowo. Jej dawna i współczesna estetyka/sztuka staje się źródłem inspiracji dla innowacji ikonograficzno-formalnych. W tekstach ikonicznych wizualna translacja, reprezentacja i interpretacja Afryki ujawnia się na poziomie wyobraźniowym: tematyczno-motywicznym, narracyjno-kompozycyjnym, kodu malarskiego oraz konceptualizacji języka plastycznego. Wizualny obraz Afryki, w który każdy z twórców rosyjskich wnosi swoje typy przedstawieniowe, artefakty, poetykę, semantykę, powstaje najczęściej na podstawie obserwacji realnie istniejącej przestrzeni, która po przekształceniu funkcjonuje w tekście ikonycznym w plastycznej, estetycznej, światopoglądowej i emocjonalnej projekcji. Forma przedstawieniowa Afryki bywa też determinowana kontekstualnie. Wybrany materiał egzemplifikacyjny zaczerpnięty z albumów, internetowych galerii malarstwa rosyjskiego oraz profesjonalnych stron twórców, przeanalizowano na poziomie ikonograficznym, związku tytułu dzieł z konkretyzacją wizualną, wyznaczników formalnych kształtujących plastyczny obraz Afryki, a także poetyki odbioru.

Zainteresowanie kulturą/sztuką Afryki w Rosji determinowane jest kilkoma czynnikami. Niewątpliwie ważną rolę odgrywa kolekcjonerstwo. Już Piotr I w roku 1716 dla Kunstkamery w Petersburgu nabywa kolekcję afrykańskiej rzeźby. W roku 1910 moskiewski kolekcjoner Siergiej Szczukin za radą Pabla Picassa kupuje w Paryżu kilka afrykańskich statuetek datowanych na drugą połowę wieku XIX i nieprzypadkowo wystawia je wraz z kubistycznymi pracami malarza<sup>1</sup>. Dzieła sztuki afrykańskiej oraz tamtejszego rzemiosła artystycznego zbierają także artyści. Pierwszym badaczem tradycyjnej afrykańskiej sztuki (rzeźby, masek) jest malarz i teoretyk<sup>2</sup> Woldemar Hans Johann Matwiejs (1877–1914, pseud. Władimir Markow), który od roku 1913 w muzeach etnograficznych Petersburga, Londynu, Paryża, Brukseli, Hamburga, Kopenhagi i in. studiuje, analizuje, fotografuje zebrane w nich kolekcje afrykańskiej rzeźby z drewna<sup>3</sup>. Efektem tej pracy jest książka *Sztuka Murzynów* (wydanie pośmiertne – Piotrogród 1919)<sup>4</sup>, w której Matwiejs w aspekcie estetycznym interpretuje sztukę zachodniej części Sudanu, terytorium przylegającego do Oceanu Atlantyckiego od Senegalu do ujścia Kongo. Afryka wpisuje się we właściwy kulturze rosyjskiej początku wieku XX kontekst fascynacji szeroko rozumianym i interpretowanym pojęciem Wschodu, który jawi się jako baśniowa kraina, raj

---

<sup>1</sup> Obecnie kolekcja ta znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina w Moskwie.

<sup>2</sup> Matwiejs – Łotysz z pochodzenia – jest jednym z założycieli Związku Młodzieży, do którego należeli m.in.: M. Łarionow, N. Gonczarowa, K. Malewicz, P. Fiłonow, W. Tatlin, O. Rozanowa, D. Burluk, W. Chlebnikow, A. Kruczenych. J. Guro. Jako pierwszy opracował teorię faktury (*Zasady twórczości w sztukach plastycznych. Faktura*, 1913). Jest też autorem szkicu pt. *Czerwona i czarni* (1913), w którym kontrastowo zestawia postać białej kobiety z grupą Murzynów. Zob. *Волдемар Матвей и „Союз молодежи”*. Ответственный редактор Г. Ф. Коваленко. Заведующая редакцией Е. Ю. Жолудь. Редактор Н. А. Алпатова. Художник В. Ю. Яковлев. Художественный редактор Т. В. Волотина, Москва 2005.

<sup>3</sup> Matwiejs fotografował także reprodukcje rzeźb z czasopism, np. „Annales du Musee de Congo” [Bruxelles] 1906.

<sup>4</sup> Książka ukazała się w związku z otwarciem w paryskiej galerii Devambezy wystawy sztuki Afryki i Oceanii i z publikacją artykułów o przedmiotach tradycyjnej afrykańskiej rzeźby w czasopiśmie „Gazette des Beaux-Arts”.

na ziemi, projekcja marzeń o wolnym życiu. Doprowadza to do powstania nowej *Ground Tour*. W środowisku twórczym rodzi się nowy romantyzm oparty na innowacjach artystycznych, czerpiących z doświadczenia innych kultur<sup>5</sup>. Jedni artyści odwołują się tylko do ogólnych cech „innokultury”, która interpretowana jest bez zróżnicowania narodowościowego czy też wyznaniowego, co w niektórych przypadkach prowadzi do powierzchowności przedstawień. U innych artystów w dyskursie plastycznym zauważalne jest wieloaspektowe podejście w sposobie wizualizacji innokulturowej rzeczywistości. Na początku wieku XX do spopularyzowania Afryki przyczynili się artyści tworzący w Paryżu<sup>6</sup>, którzy interesowali się najnowszymi kierunkami w malarstwie (przede wszystkim kubizmem) z ich odwołaniami do sztuki prymitywnej (m.in. afrykańskiej), eksperymentami w zakresie rozwiązań formalnych<sup>7</sup>. Twórcy coraz częściej pytają wówczas o źródła pochodzenia, kształtowanie się i rozwój afrykańskiej sztuki. Aby uzyskać odpowiedź malarze rosyjscy wyprawiają się

<sup>5</sup> W Rosji do wybitnych przedstawicieli tematyki orientalnej należą Iwan Ajwazowski (1817–1900) oraz Wasilij Wierieszczagin (1842–1904), dobrze znany także w Polsce.

<sup>6</sup> W Paryżu tworzyli m.in. L. Bakst, K. Pietrow-Wodkin, Z. Sieriebriakowa, A. Jakowlew, R. Falk, A. Lentułow czy rzeźbiarz Aleksander Archipienko.

<sup>7</sup> Wczesne prace Geoga Braque’a, Picassa, André Deraina znane były w Moskwie i w Petersburgu dzięki prywatnym kolekcjom i wystawom. W latach 1906–1912 prawie wszystkie artykuły w rosyjskich czasopismach kulturalnych poświęcone były głównym tendencjom w awangardowej sztuce francuskiej, która wywiera wpływ na artystów rosyjskich – od neoprymitywizmu poczynając. Na uwagę zasługują dwie martwe natury Roberta Falka (1886–1958) utrzymane w tym stylu, które nawiązują do twórczych poszukiwań Paula Cézanne’a – *Martwa natura z popiersiem i afrykańską rzeźbą* (1931) oraz *Martwa natura z afrykańską rzeźbą* (1944). Ze względu na liczbę rozmieszczonych na obrazach przedmiotów wydają się one prawie puste. Przedmioty nie mają charakteru dekoracyjnego, nie są też wyraźnie zróżnicowane pod względem kształtów i kolorów; są przedstawione w sposób maksymalnie zwężony i wyrazisty, prosto, lakonicznie, plastycznie. Białe-czerwone popiersie kobiety i czarna męska figurka Afrykanina ukazana całopostaciowo, czarne afrykańskie popiersie i czerwone naczynia usytuowane na różnokształtnych stołach funkcjonują niezależnie od siebie. Każdy jakby ciąży ku swojemu pierwowzorowi, tworząc samodzielny plastyczny byt.

(głównie z Paryża) w różne regiony „Czarnego Lądu”. Początkowo podróże mają charakter krajoznawczo-geograficzny, poznawczy, a ich efektem jest wizualna informacja o zobaczonym, z czasem przeradzają się w kreatywny dialog międzykulturowy. Artysta-podróżnik dąży do dialogu z afrykańską kulturą/sztuką zarówno na poziomie ikonograficznym, jak i sposobu obrazowania. Jako jedni z pierwszych wyjeżdżają do Północnej Afryki (Algierii, Tunezji i Maroka) członkowie ugrupowania Świat Sztuki. Lew Bakst, kontynuując orientalizm europejski, powtarza drogę swojego idola Eugène Delacroixa i w roku 1895 oraz 1897 odwiedza Algierię i Tunezję. Efektem tych podróży są prace w stylu modernistycznym z elementami stylizacji i dekoracyjności, w których dostrzegalna jest swoboda w operowaniu linią i kolorem. W niedużych rozmiarowo pejzażach olejnych lub akwarelowych, Bakst uwiecznia poetycki nastrój przejściowych stanów przyrody: *Wieczór w Algierii*, *Wieczór w okolicach Ain-Seinfour*. *Sfaks* (1897), egzotyczny urok miast z ich niepowtarzalną architekturą (*Algier*). W sposobie wizualnej prezentacji nie wychodzi jednak poza konwencjonalny sposób przedstawiania plenerowych i miejskich pejzaży, charakterystycznych dla malarstwa rosyjskiego końca wieku XIX. Bardziej interesujące wydają się jego akwarelowe portrety – typy w ujęciu do pasa, przedstawione na lekko zaznaczonym tle lub tle całkowicie pokrytym akwarelą. Ujawniają one cechy modelu, które czynią go reprezentantem określonej narodowościowej wspólnoty, np. *Młody Dahomejczyk* (1895)<sup>8</sup>.

Pod wrażeniem oglądu obrazów Paula Gauguina, Kuz'ma Pietrow-Wodkin (1876–1939) w przełomowym dla swojej i europejskiej sztuki roku 1907 jedzie do Algieru, Konstantyny w północno-wschodniej Algierii, Tunisu, oazy

---

<sup>8</sup> Ciekawe rozwiązania plastyczne w sposobie obrazowania postaci (eunuchów, niewolników, Murzynek, Murzyniątek) Bakst wprowadza w cyklu szkiców kostiumów orientalnych do baletów wystawionych przez Sergieja Diagilewa w czasie trwania Sezonów Rosyjskich w Paryżu, m.in. takich, jak *Szeherazada*, *Święty taniec*, *Błękitny bóg*, *Kleopatra*. W interpretacji Baksta Wschód zawsze jest egzotyczny, dekoracyjny, pełen namiętności i baśniowej kolorystyki. Zob. *Лев Бакст. Живопись, графика, театрально-декоративное искусство*, автор текста и составитель С. В. Голынец, Москва 1992, s. 5–48.

El-Guerra na południowych zboczach gór Atlasu, Biskiry na Saharze. Celem podróży jest chęć doskonalenia warsztatu i wzbogacenia palety kolorystycznej. Wrażenia malarz utrwała nie tylko w serii etud, szkiców, rysunków, akwareli, ale i w powstałych na ich podstawie obrazach olejnych oraz w słowie<sup>9</sup>. W jego konceptosferze teksty wizualne i werbalne wzajemnie się uzupełniają, odsłaniając innokulturowość afrykańskich miejsc (*Biskira, Konstantyna, Murzyńska wioska, Kasba. Algieria, Biribi. Afryka*), słoneczne, pustynne pejzaże (*Afryka*), roślinność (*Biały oleander, Kaktusy*), rozmaite typy ludzkie (*Eunuch z Kajruana, Ślepy Arab. Sidi-Okba, Obnażony Murzynek, Afrykański chłopiec, Afrykańskie dziecko, Kadusza. Afryka*). Odtwarza również tradycje i obyczaje (*Taniec brzucha, Taniec arabów, Taniec odaliski*), zaloty (szkic *Pocałunek*), barwność ubiorów i wnętrza (*Algierska kobieta*), życie mieszkańców pustyni – *Rodzina koczownika (Afrykańska rodzina)* oraz studium do tego obrazu pt. *Murzynka*<sup>10</sup>. W kompozycjach afrykańskich uwidocznia się zarówno stylistyczna i formalna oryginalność Pietrowa-Wodkina, jak i wpływy Gauguina i Picassa. Istotną rolę odgrywają w nich zasada kadrowania przedstawionego (figur w portrecie), ścinania na brzegach płótna pejzażowych i architektonicznych elementów, co zakłóca równowagę w płaszczyźnie obrazowej – *Ogród Benewentu (Sahara)*, uproszczenie form przedmiotów i lakoniczność konturów figur, jak gdyby oglądanych wprost, z bliska. Pietrow-Wodkin eksperymentuje także z formą (zgodnie z zasadą, z jaką Picasso wykorzystuje maski afrykańskie), kolorem, światłem oraz przestrzenią. Pejzaż i obiekty architektoniczne stają się pretekstem do obserwacji światła i zmian, jakie wywołuje ono w kolorze. Kontrast ciemnoniebieskich i żółtych barw oddaje afrykańską spiekotę, a oślepiające światło słońca jakby „zalewa” ściany domów, dachy, ziemię. W wizualizacji Sahary

<sup>9</sup> W Afryce Pietrow-Wodkin pisze sztukę *Legenda pustyni*, szkic-opowiadanie z podróży, poetycką opowieść *Podróż do Afryki* (Kazań 1910), autobiograficzną opowieść *Przestrzeń Euklidesa* (1932), pamiętniki, artykuły, wykłady, listy. Zob. С. Степанова, *Кузьма Петров-Водкин 1878–1939*, Москва 2006, s. 25–30.

<sup>10</sup> Obraz nawiązuje do prac Gauguina *Te arii vahine (Zona króla, Kobieta króla)*, 1896. Część afrykańskiej serii Pietrow-Wodkin eksponował w Paryżu w roku 1908.

malarz wykorzystuje autorską koncepcję perspektywy sferycznej. W szkicu *Diuny. Sahara* recepcja fragmentu pustyni obliczona jest na dynamikę postrzegania z „planetarnego” punktu widzenia. Nachylenie pustynnych przestworów tworzy piaszczysty wachlarz, otwierający się od wewnątrz obrazu. W Rosji afrykańska seria Pietrowa-Wodkina odbierana jest w aspekcie kulturalno-etnograficznym, oraz – podobnie jak afrykańska rzeźba z początku wieku XIX – jako problem wierności naturze. Jednakże, biorąc pod uwagę teoretyczne założenia artysty, wydaje się, iż warto ją interpretować przede wszystkim na poziomie formy i języka plastycznego, w których malarz zbliżał się do formalnych eksperymentów ówczesnej awangardy.

Aleksandr Jakowlew (1887–1938) w latach 1924–1925 uczestniczył jako malarz-etnograf, na zaproszenie francuskiej samochodowej firmy Citroën, w ekspedycji po Saharze i mało zbadanych regionach Afryki Równikowej (Sudan, Niger, Czad, Belgijskie Kongo, Mozambik, Madagaskar) nazwanej *Czarnym rejssem wycieczkowym*. W roku 1928 wziął także udział w safari zorganizowanym przez Henry’ego Rothschilda w Etiopii. Z podróży pełnych wrażeń – od naturalnych krajobrazów, etnograficznych motywów, różnorodności ludzkich typów, ubiorów o jaskrawych barwach i ozdób rdzennych Afrykanów – artysta przywiózł mnóstwo szkiców i obrazów, które charakteryzuje mistrzostwo rysunku, wierność i precyzja w oddaniu szczegółów. Portrety tubylców z niemal „fotograficzną” dokładnością odtwarzają etniczne i historyczne cechy afrykańskich plemion (*Aim Gabo, wódz plemienia Birao, Abura, wódz plemienia Ababua w Bambili, Titi i Naranghe, córki wodza Eki Bondo, Aia. Kobieta rasy Bondo, Kobieta plemienia Hausa, Portret wodza Mangbetu. Ghanzi, Portret kobiety Mangbetu, Chłopiec Mangbetu*<sup>11</sup>, *Kobieta z plemienia Bondo z dzieckiem, Portret afrykańskiego chłopca, Portret Kongijczyka* i in.).

Wizerunki afrykańskich kobiet emanują szczególnym ciepłem, a na twarzach starców i młodzieńców maluje się poczucie własnej godności. W Afrykanach

---

<sup>11</sup> Mangbetu – grupa plemion murzyńskich żyjących w środkowej Afryce, w prowincji Wschodniej Demokratycznej Republiki Konga, także na pogranicznych terenach północno-wschodniego Zairu, Ugandy, Sudanu Południowego, w Republice Środkowoafrykańskiej Ouandji.





**Il. 1.** Aleksandr Jakowlew, *Portret kobiety Mangbetu* (1925), [www.artsait.ru/foto.php?art=y/yakovlev/img/13](http://www.artsait.ru/foto.php?art=y/yakovlev/img/13)

malarz dostrzega ludzi, którzy cenią swoją kulturę, obyczaje, pracę (*Taniec kuli-kuta. Niamej, Wojownicy. Parada kostiumów, Most dla pieszych. Fort Archambault*), szanują prawa przodków, odznaczają się gościnnością i odwagą (*Afrykańscy myśliwi*). Afrykański cykl cieszył się ogromnym powodzeniem wśród europejskiej i amerykańskiej publiczności<sup>12</sup>.

Dwie artystyczne podróże Zinaidy Sieriebriakowej do Maroka, Marrakeszu (co w tłumaczeniu z języka Berberów znaczy 'umocniony' – G.B.), Fezu, Algierii (1928–1929, 1932), gdzie wszystko było dla niej ciekawe, przede wszystkim z profesjonalnego punktu widzenia, zaowocują mnogością studiów/szkiców narysowanych pastelowymi kredkami. Uwieczniają one Marrakesz i jego architekturę<sup>13</sup>, gwarny, tętniący życiem, prawie przezroczysty od światła słonecznego centralny plac Dżemaa el-Fna z wielbłędami, osłami, zaklinaczami węży i czarownikami; handlarzy owocami i wielbłędami – *Bazar. Marrakesz, Rynek z wielbłędami. Marrakesz* (na uwagę zasługuje płynność linii w sposobie przedstawiania zwierząt). Sieriebriakowa ukazuje wielonarodowość i wielo-

---

<sup>12</sup> W roku 1926 Jakowlew eksponuje w paryskiej galerii Charpentier afrykański cykl, za który otrzymuje Order Narodowy Legii Honorowej (fr. L'Ordre national de la Légion d'honneur). Rok później wystawia go w Brukseli, a w Paryżu zostaje wydany album *Iacovleff Alexandre (1887–1938). Dessins et peintures d'Afrique croquis et notes de voyage exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique*, Lucien Vogel (ed.), Jules Meynial, Paris 1927. Zob. <http://collectart.ru/yakovlev/afrika/1927> (dostęp: 12.11.2015). Następnie prace pokazywane były w Ameryce i w roku 1967 na aukcji Maître Blache w Wersalu. Ekspozycja nosi tytuł *Czarny rejs i murzyńska sztuka*. W styczniu roku 2015 w Rosyjskim Centrum Nauki i Kultury w Republice Kongo (Brazzaville) w 90. rocznicę udziału Jakowlewa w ekspedycji Citroëna pokazano reprodukcje jego obrazów, szkiców, etiud, poświęcone mu albumy, kopie dokumentów, oryginały książek ilustrowanych i wydanych przez malarza we Francji. O wyprawie Jakowlewa zob. C. Haardt de la Baume, *Alexandre Iacovleff: L'artiste voyageur*, Paris 2000.

<sup>13</sup> W namalowanych temperą etiudach Sieriebriakowa oddaje charakterystyczną dla Marrakeszu czerwono-terakotowo-różową kolorystykę murów i sześciaków domów, marokańskie prostokątne minarety z zielonym obramowaniem u góry, kwartały z labiryntami wąskich uliczek, w których malarka często się gubi (np. *Marrakesz. Ściany i wieże miasta, Marrakesz. Maroko, Maroko. Sefrou. Dachy miasta*).

kulturowość tej części Afryki: przemieszanie ludzkich ras (Berberów, Afrykanów, Arabów, Mongołów, Żydów, Francuzów), które pokojowo koegzystują (*Muzykanci. Arab i Murzyn, Dwie figury w drzwiach*), odmienną barwę skóry (*Portret żołnierza Senegalczyka, Nosiwoda. Maroko*, portrety murzyńskich dzieci). Zwraca uwagę na różnobarwne stroje charakterystyczne dla tamtego regionu (*Zamyślony człowiek w błękitnym, Murzyn w brązowej narzucie, Marokańczyk w zielonym, Marokanka w różowej sukni, Marokanka w białym, Dziewczyna Shilh<sup>14</sup>*), nakrycia głowy (*Młoda kobieta w białym nakryciu głowy, turbany, czerwone fezy*) oraz ozdoby ciała (*Leżąca Marokanka*). Afryka ofiarowuje artystce także nową formułę dla wyrażania tematyki erotycznej. Sieriebriakowa po mistrzowsku ukazuje piękno kobiecego ciała, różnicuje jego kolor, pozy modelek (*Oświetlona słońcem, Odpoczywająca Murzynka*) markujące swobodę i rozkosz właściwą mieszkańcom gorącego klimatu. Znakowy charakter mają motywy północnoafrykańskiej przyrody: bezdenne błękit nieba, śnieżny łańcuch Atlasu (*Widok z tarasu na góry Atlas*), ziemia barwy czerwonej, palmy daktylowe, sygnalizujące bliskość Sahary. W serii afrykańskiej, którą za życia artystki wystawia galeria Charpentier w Paryżu, widz nie dostrzega płytkiej, powierzchownej egzotyczności. Prace wyróżniają się pod względem artystycznym, a oswojona w nich za pomocą środków wizualnych przestrzeń Północnej Afryki jest świadectwem nieprzeciętnego zmysłu obserwacyjnego malarki<sup>15</sup>.

Od drugiej połowy wieku XX twórcy rosyjscy, świadomi faktu, że estetyka/sztuka afrykańska, choć wciąż mało poznane<sup>16</sup>, są nieodłączną częścią

<sup>14</sup> Naród Shilha (większość stanowią Berberowie) żyjący na terytorium Maroka.

<sup>15</sup> Zob. *Зинаида Серебрякова. Марокко. Zinaïda Serebriakova. Le Maroc*, Составитель каталога А. Николаева. Авторы текстов И. Николаев, П. Павлинов, Москва 2013. W latach 1904–1905 po Tunezji podróżował także Wassily Kandinsky, który uwiecznił jej pejzaże. Afryce poświęci też jedną z *Improwizacji (Improwizacja № 6 Afrykańskie)*, 1909.

<sup>16</sup> W Rosji zbiór sztuki afrykańskiej od roku 1960 znajduje się w Państwowym Muzeum Sztuki Narodów Wschodu w Moskwie, także w nielicznych kolekcjach prywatnych. Nie prowadzi się systematycznych, pogłębionych badań nad kulturą/sztuką afrykańską, choć historia afrykanistyki w Rosji sięga wieku XIX

światowego procesu kulturalno-artystycznego w różnej formie, aktywnie włączają się w dyskurs międzykulturowy. Aby dostrzec podobieństwa i różnice w akcie twórczym, w modelu artysty, w sposobach obrazowania, malarze uzupełniają wiedzę o „Czarnym Kontynencie” nie tylko poprzez podróże artystyczne, pogłębione studia w zakresie afrykańskiej estetyki<sup>17</sup> czy twórczość o tematyce lub motywach afrykańskich, lecz podejmują także różnorodne kulturalne przedsięwzięcia w celu rozpowszechnienia osiągnięć Afrykanów we własnej, ale i w ich kulturze (wystawy, pokazy nowych kolekcji, wydawanie albumów itp.). Do ciekawych inicjatyw należy projekt utworzenia w Moskwie Centrum Kultury Afrykańskiej. W jego ramach zorganizowano m.in. grupową wystawę (1990) z udziałem artystów afrykańskich i moskiewskich (Wiktora Szmochina, Dmitrija Dubrowina, Maksa Birnshteina, Władimira Prieobrażenskigo), w których twórczości tematyka afrykańska odgrywa ważną rolę, oraz wiele innych akcji<sup>18</sup>. Dialog z Afryką funkcjonuje również na zasadzie interakcji. Ar-

---

(najbardziej rozwinięte były wówczas egiptologia i etiopistyka). Pod koniec stulecia tylko kilku badaczy wyjeżdżało na Półwysep Somalijski i do Wschodniej Afryki. Pierwsze centra afrykanistyki powstały w Moskwie na początku lat trzydziestych XX w., ale zdeterminowały je zagadnienia polityczne i walka z kolonializmem. W roku 1945 otworzono katedrę języków afrykańskich w Leningradzkim Uniwersytecie, później powstał Sektor Afryki w Instytucie Etnografii i Dział Afryki w Instytucie Orientalistyki. W roku 1959 utworzono Instytut Afryki w Akademii Nauk ZSSR.

<sup>17</sup> Dążąc do wzbogacenia procesu artystycznego, autorzy rosyjscy zapoznają się z metodami afrykańskiej twórczości, odmiennym estetycznym postrzeganiem rzeczywistości, współzależnością sztuki wysokiej i rzemiosła artystycznego, z tradycją, obyczajami, rytuałami narodów Afryki zarówno w przeszłości, jak i współcześnie. Zob. *Негро-африканская эстетика*, под общ. ред. А. А. Беляева, Москва 1989, [http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ\\_ЭСТЕТИКА](http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ_ЭСТЕТИКА) (dostęp: 20.10.2015); Г. Бобилевич, *Африканская вещь в современном российском натюрморте*, „Slavica Almanach. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies” 2014, Vol. 20, № 2, s. 145–146.

<sup>18</sup> Maksym i Lora Czaldymowie, którzy przez wiele lat mieszkali w Afryce, zorganizowali wystawę afrykańskiej sztuki i autorskiej fotografii o Afryce pt. *Saba Saba* (Moskwa 2009). M. L. i Ł. M. Zwaginowie prezentowali swą kolekcję

tyści rosyjscy uczestniczą w licznych festiwalach sztuki afrykańskiej i efekty swojej pracy prezentują w tamtejszych salach wystawowych i muzeach.

Malarz i grafik Wiktor Szmochin (1940–) podróżując w latach osiemdziesiątych, m.in. po Zambii, Zimbabwie i Mozambiku, w jakimś stopniu kontynuuje tradycje malarstwa etnograficznego Jakowlewa. Fascynuje go współczesne i tradycyjne oblicze Afryki, przede wszystkim ludzie, ich status społeczny (*Sprzedawca papierosów*) oraz twórczość (*Artysta i jego dzieło*). W zróżnicowanych pod względem technik wykonania (olej, akwarela, tempera, tusz) pracach malarz uwiecznia afrykańskie dzieci (*Portret Marlon*), młodzież obojga płci (*Młodzi Mozambijczycy*), kobiety i mężczyzn w różnym wieku, często w tytule ujawniając ich tożsamość (*Portret zambijskiego artysty Mista Umosh*, *Portret Demiasa Sinkala*, *Portret Clary Sikalimbi*, *Portret ucznia Senitu* – wszystkie 1988). Wizerunki Afrykanów Szmochin zaprezentuje na *Indywidualnej Wystawie Afrykańskiego Portretu* w Mozambiku (Maputo 1988) i w Etiopii (Addis-Abeba 1989)<sup>19</sup>. W wielu pracach Szmochin sięga do cytatów z tamtejszej

---

na wystawie *Sztuka Afryki tropikalnej* (Moskwa 2011). Zbiory masek afrykańskich, które ilustruje referatami na temat ich mistycznej funkcji, często prezentuje kolekcjoner Ruslan Bułatowski. Wystawę *Dzień Afryki* (Moskwa 2011) zorganizowało rosyjsko-afrykańskie kulturalno-komercyjne centrum RAKDC, galeria Black Dog urządziła ekspozycję pt. *Afryka: Nowa fala 2011*, na której zestawiono prace afrykańskich i rosyjskich twórców, wystawa *Skarby Afryki* przygotowana została w Moskwie w roku 2012. Dużym zainteresowaniem cieszy się projekt wystawowy *Zamiłowanie do Afryki. Znajoma i nieznana*, zorganizowany w ramach międzynarodowego programu wymiany kulturalnej między Rosyjską Federacją a krajami afrykańskimi na zakończenie artystycznej akcji roku BRICS w Republice Południowej Afryki. Widzowie zapoznali się nie tylko z etnicznymi tradycjami, miejską kulturą, życiem codziennym, przyrodą i miastami Centralnej, Północnej, Zachodniej, Wschodniej i Południowej Afryki, lecz również z tradycyjną i współczesną sztuką obu krajów: malarstwem, rzeźbą, grafiką, fotografią, sztuką dekoracyjno-użytkową, unikalnymi eksponatami z prywatnych i państwowych kolekcji (Moskwa 2013–2014). Materiał został opracowany na podstawie wielu źródeł.

<sup>19</sup> Prace Szmochina wzbogacają kolekcje obrazów zambijskiego prezydenckiego pałacu w Lusace oraz Rosyjskiego Centrum Kulturalnego w stolicy Syrii – Damaszku.



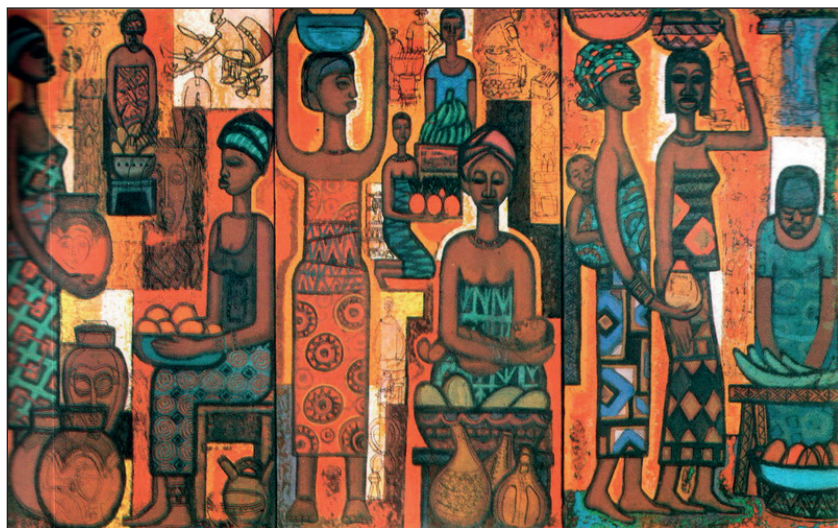
**Il. 2.** Wiktor Szmochin, *Portret Demiasa Sinkala* (1988), [www.artafricashmochin.narod.ru/p0040.htm](http://www.artafricashmochin.narod.ru/p0040.htm)

sztuki. W rysowanych lub malowanych z natury oryginalnych rzeźbach, maskach z rozpoznawalnymi cechami plemiennymi, przedmiotach rzemiosła artystycznego, np. *Zambijska martwa natura*, *Oryginalne rzeźby* (Maputo), *Zambijska rzeźba* (Lusaka), *Martwa natura z dwoma maskami*, *Dwie maski*, *Rzeźba na poboczu drogi* (Maputo), *Martwa natura z afrykańską maską* dąży do odtworzenia pierwotnych cech przedstawianego obiektu (bryły, faktury, rytmu linii, wyrazistości każdego detalu)<sup>20</sup>. Cykl afrykański ma przede wszystkim charakter poznawczy, etnograficzny, choć funkcjonuje w nim i malarskie przetworzenie.

Plonem podróży artystycznych Dmitrija Dubrowina (1913–2002) po szesnastu krajach afrykańskich (m.in. Mali, Kamerunie, Kongu, Angoli, Ugandzie, Zimbabwe, Nigerii) są obrazy, grafiki, prace o charakterze dekoracyjnym, w których odzwierciedla się fascynacja artysty kulturą, sztuką, folklorem, muzyką, tańcami Czarnego Kontynentu. W kompozycjach, często zacierających granice między rodzajami, Afryka poddana jest zabiegom, które swobodnie przekształcają jej obraz, nadając mu swoistą dekoracyjną formę. Malarz prosto i lakonicznie przedstawia jej mieszkańców (*Afrykański rynek*, 1983), pejzaże (*Na brzegach Zatoki Gwinejskiej*, 1965), dżunglę nocą, majestatyczne figury słoni (*Marsz*, 1990; *Czarne słonie*, 1991), maski i rytualne figurki. Waler dekoracyjny uzyskuje poprzez precyzyjne ulokowanie i zagęszczanie motywów w polu obrazowym, ich geometryzację i pionowy rytm, celne zestawienia kolorystyczne. Podobną rolę odgrywa światło i jaskrawe barwy w martwych naturach z owocami czy ananasem (obie 1984). Dubrowin opiewa także urodę afrykańskich kobiet (*Czerwona amazonka*, *Złota klatka*, *Wschód księżycy*, *Złoty brylant*, *Dziewczyzna na złotwiu*). W sposobie jej prezentacji odwołuje się do kanonów piękna kobiecego wykreowanych przez artystów afrykańskich<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Zob. В. ШМОХИН, *Луки Африки*, <http://artafricashmokin.narod.ru/p0002/> (dostęp: 18.04.2015).

<sup>21</sup> Trzydziestoletnią afrykańską spuściznę Dubrowina zaprezentowało w roku 2013 Muzeum im. P. N. Kryłowa w Tule. Wystawa nosi tytuł *Idziemy spacerować po Afryce*. Dzieła Dubrowina znajdują się m.in. w Angoli, Kamerunie, na Mauritiusie, Madagaskarze, Sri Lance, w Polsce, Finlandii, Czechach. Zob.



II. 3. Dmitrij Dubrowin, *Afrykański rynek* (1983), <http://www.museum.ru/alb/image.asp?69172>

Wielu twórców inspirowane jest wytworami rękodziela afrykańskiego, z ich niepodzielną duchową, artystyczną i użytkową funkcją. Ogląd obrazów z przedmiotami, które w tradycji afrykańskiej posiadają wielorakie symboliczne znaczenie i konotacje magiczne, nasuwa szereg pytań. W jaki sposób wizualnie konkretyzuje się odmienny kulturowo tekst ikoniczny wkomponowany w obcy kontekst – malarstwo rosyjskie? Jakiego jest źródła pochodzenia przedmiotów? Czy w pracy nad obrazami artyści korzystają z kolekcji zgromadzonych w czasie podróży, zbiorów muzealnych, albumów, fotograficznych reprodukcji, galerii internetowych? Czy afrykańskie rzeźby, maski, wyroby rzemiosła artystycznego przeniesione w przestrzeń ikoniczną mają wartość historyczną, pełnią funkcję komunikacyjną, ujawniają ich sens i rolę w życiu/kulturze/sztuce Afrykanów? czy też zestawienia przedmiotów są przypadkowe, ahistoryczne, gdyż determinuje je niedostateczna wiedza artystów i odbiorców, którzy nie potrafili

---

C. Зими́на, *Мы идем по Африке гулять*, [http://vk.com/my\\_idem\\_po\\_afrike\\_gulyat](http://vk.com/my_idem_po_afrike_gulyat) (dostęp: 31.08.2015).



ocenić ich wieku i pochodzenia. Ważny jest fakt, że dzieła sztuki afrykańskiej w innokulturowym polu obrazowym przeważnie podlegają autorskiej aranżacji, przekształceniu i reinterpretacji. Podobieństwo między dziełami zróżnicowanymi pod względem formatu oraz reprezentacji przedmiotów ujawnia się na poziomie tytułów. Pełnią one funkcję tautologii (identyczność przedstawionego i nazwanego) lub odsyłają do idei o przedmiocie, determinowanej historycznymi i geokulturowymi przesłankami czy też zajęciami Afrykanów. Wielu artystów, jak np. Irina Riazancewa, Wasylj Kryżanowski, Lew Diakonicyn, określa w tytule tylko rodzaj malarski (martwa natura) i tematyczną topografię (Afryka). Inni wskazują na przedmiotową dominantę kompozycji: maski, rzeźby/statuetki, idole, totemy, bębny, tam-tamy<sup>22</sup>. W polu ikonicznym funkcjonują także figurki afrykańskich zwierząt, naczynia (Aleksiej Osysznyj, *Martwa natura. Afrykańska waza*, 2010), fajki (Natalia Pieriechodienko, *Martwa natura z fajką*, 2009), jaskrawe tkaniny, elementy ubiorów (Tatiana Abramowa, *Martwa natura z afrykańską chustką*, 2013), ozdoby, płody/plony (Pieriechodienko, *Martwa natura z gruszą*, 2010) itp. Tytuł wskazuje również na właściwości przedmiotów, ich liczbę, zestawianie/łączenie, usytuowanie w przestrzeni ikonicznej: *Afrykańska statuetka na tle okna* Aleksieja Kamieniewa, *Martwa natura z afrykańską maską na czerwonym tle* (2011) Timofieja Tieriajewa, *Afrykańska maska i Nefertiti* (2011) Aleksandra Gofmana i in. Autorski indywidualizm przejawia się na poziomie konceptualizacji zestawu przedmiotów, niekiedy zakomponowanych według znaczących dla afrykańskiej kultury/sztuki wyróżników i środków wyrazu artystycznego. Ich percepcja zależy od pozamalarskiej wiedzy autora i odbiorcy oraz wywoływanych (lub nie) skojarzeń. Obrazy można odczytywać dwojako: jako wieloznaczeniowy komunikat o sztuce/rzemiośle artystycznym „Czarnego Kontynentu” lub jako zestaw przedmiotów w afrykańskim stylu. Każdy nowy element wnosi dodatkowe znaczenia, zmienia relacje między komponentami i prowadzi do nowych

---

<sup>22</sup> Jurij Gieronimus, *Martwa natura z afrykańską maską* (1970), Aleksiej Wasiljew, *Martwa natura z afrykańską rzeźbą* (1999), Wasylj Kryżanowski, *Maski* (2001), Andriej Mironow, *Martwa natura z afrykańskimi statuetkami* (2005), Aleksandr Pobiedimski, *Martwa natura z tam-tamami* i in.

interpretacji. Ważną rolę odgrywają barwy i ich symbolika, jak w martwych naturach z białą i ciemną maską (obie – 2003) Pieriechodienko, w których zakodowana jest pozytywna i negatywna znakowość afrykańskich mitów. Błękit i zieleń odsyłają do estetyki Dahomeju<sup>23</sup>, gdzie kolory te są używane w rzeźbie i malowidłach. W przestrzeni ikonicznej funkcjonuje też rzadki u Afrykanów kolor żółty (martwe natury Olgi Pietrowej i Marii Smirnowej, obie 2009) przez niektóre plemiona nazywany „kolorem cytryny”. Stylistykę obrazów determinuje etnoornamentalizm, który ma oddać koloryt i specyfikę afrykańskiej sztuki dekoracyjno-użytkowej. Wkomponowane w pole obrazowe przedmioty stają się jakby formą sztuki w sztuce. Do twórczej fantazji, wartości estetycznych pracy ludzkiej, mistrzostwa w przekazywaniu rytmu i zrównoważonych form, które cechują afrykańskie rękodzielnictwo nawiązują prace w dekoracyjno-etnicznym stylu Aleksandra Jackowskiego (1967–). Efekt dekoracyjności artysta osiąga poprzez organizację przestrzeni ikonicznej oraz ornament, który w systemie środków malarskich funkcjonuje jako komponent kontrastowy, motyw zdobniczy lub tworzy rytmiczną strukturę obrazu. Odtwarza też wyrazistość naturalnej faktury materiałów i właściwości formy plastycznej, strukturę, rytm linii, intensywność barw, stosuje efekty iluzoryczne. Seria martwych natur (2011, 2012) utrzymanych w jasnych, pastelowych kolorach wpisuje się w kontekst współczesnej dekoracyjno-użytkowej sztuki Kenii, głównie półkoczowniczej grupy etnicznej Masajów, zamieszkujących południowe jej terytorium i północną Tanzanię. Obrazy Jackowskiego prezentują się jako zestaw powiększonych, namalowanych z jednakową starannością, różnych ze względu na swoje znaczenie i funkcje ręcznie wykonanych przedmiotów (rzeźbione w drewnie czarne figurki Masajów z dzidami z okuciami, tarcze, maski, naczynia, ozdoby, tkaniny), które dzisiaj należą do tradycyjnych kenijskich pamiątek. Rozmieszczone przeważnie na pierwszym planie, bez akcentu hierarchicznego, proste w formie, o szorstkiej fakturze i ciekawym ornamencie przedmioty afrykańskie tworzą rodzaj dekoracji. Taką funkcję mogą pełnić i same obrazy.

---

<sup>23</sup> Zob. prace z lat sześćdziesiątych XX w. M. Birnshteina (1914–2004) – *Martwa natura z afrykańskimi maskami, Klasyczna afrykańska rzeźba*.



Il. 4. Marina Polakowa, *Afrykanki* (2003), <http://www.wayart.ru/>

Malarstwo Mariny Polakowej (1967–) o tematyce i motywach afrykańskich – to stylistyczne poszukiwania w dziedzinie etnoornamentu i rozwiązań kolorystycznych. Obrazy, które określa się mianem etnicznych, charakteryzuje synteza, eklektyka stylów i technik, emocjonalna dekoratywność.

Pod wpływem podróży do Zimbabwe (2008) i udziału w festiwalu Narodowej Sztuki Afryki w Harare artystka tworzy cykl prac oscylujących między pejzażem, portretem a martwą naturą, w których łączy malarstwo, grafikę i sztukę dekoracyjną. W obrazach o intensywnej kolorystyce, wyrazistym rytmie i mitologicznej symbolice to, co naturalne spleta się z majestatyczną strukturą wszechświata, tworząc wrażenie dotknięcia pędzlem zamierzczonej przeszłości. Wizje malarskie są wnikaniem w głąb afrykańskiego etosu – w dawną



II. 5. Marina Polakowa, *Słoń naszego plemienia* (2008), <http://www.wayart.ru/>

i współczesną rzeczywistość (*Słoń naszego plemienia*, 2008; *Harare*, 2009) jego nosicielei (*Afrykanie*, 2001; *Afrykanki*, 2003), faunę (*Hipopotam*, *Nosorożec*), kulturę, zwyczaje, system wartości, styl życia, mity i legendy, pamięć historyczną, sztukę i rzemiosło artystyczne z ich twórcami o magiczno-użytkowej funkcji (*Duch rzeki*, *Biały bęben*, *Kalebasa*). Kompozycje pełne tajemniczych znaków,

symboli, linii lub jaskrawych plam barwnych wyróżnia ornamentalny, symboliczny, płaski, dekoracyjno-etniczny styl, który artystka nazywa „emocjonalną dekoracyjnością” (ros. *эмоциональный декоративизм*)<sup>24</sup>. Niezliczona liczba kręgów, rombów, pałeczek, pręcików, kreseczek tworzy wyrazisty, dynamiczny ornament nawiązujący do wzornictwa afrykańskiego dywanu.

W pracy *Zimbabwe* (2010) łączącej różnorodne afrykańskie motywy dekoracyjne, wizualną i znaczeniową podstawę stanowi obraz maski z zestawem konotacji, jakie przypisuje jej południowoafrykańska ornamentyka. Praca utrzymana jest w stylu tradycyjnych rzemiosł Zimbabwe: wyszywania, naszywania paciorków, malowania na tkaninie<sup>25</sup>. W obrazie *Dźwięki Afryki* (2010) „Czarny Kontynent” przedstawiony z perspektywy ptasiego lotu przybiera kształt arki Noego obmywanej oceanami, a afrykańskie motywy (tajemnicze kręgi, wyschnięte łożyska rzek, wyłaniające się tu i ówdzie kamienie, słonie, antylopy, krokodyle, instrumenty muzyczne) ulegają stylizacji. Malarstwo Polakowej trudno jednoznacznie sklasyfikować. Znaczący afrykańskiej kultury mogą zastanawiać się nad ukrytym w jej obrazach sensem i interpretować np. jej *Złotego zółtwa* w kluczu symboliki Afrykanów, u których zwierzę to z powodu powolnego poruszania się ucieleśnia mądrość i rozważność, a jego długowieczność budzi szacunek, podobny jak w przypadku plemiennej starszyzny. Inni odbiorcy pozostaną na poziomie wizualnej percepcji, tj. wrażeń estetycznych, lub rozpoznają w dekoracyjności obrazów obiekt do ozdobienia wnętrza.

Obraz Afryki w malarstwie rosyjskim XX i początku XXI wieku jest zróżnicowany pod względem wizualnym i znaczeniowym. Wśród wielu funkcji, jakie „Czarny Kontynent” pełni w tekstach ikonicznych – poznawcza, estetyczna, kulturowa – najważniejszy jest jego udział w tworzeniu dialogu międzykulturowego.

---

<sup>24</sup> М. Полякова, *Эмоциональный декоративизм*, <http://cpark.ru/business/world/news.php?ID=652> (data dostępu: 20.10.2015).

<sup>25</sup> *Культура Зимбабве. Традиции и обычаи Зимбабве*, <http://www.world-globe.ru/countries/zimbabwe/culture/> (dostęp: 02.11.2015).

## Bibliografia

Haardt de la Baume Caroline, *Alexandre Iacovleff: L'artiste voyageur*, Paris 2000.

*Iacovleff Alexandre (1887–1938). Dessins et peintures d'Afrique croquis et notes de voyage exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique*, Lucien Vogel (ed.), Jules Meynial, Paris 1927, <http://collectart.ru/yakovlev/afrika/1927>.

Бакст Лев. *Живопись, графика, театрально-декоративное искусство*, автор текста и составитель С. В. Голынец, Москва 1992.

Бобилевич Гражина, *Африканская вещь в современном российском натюрморте*, „Slavica Almanach. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies” 2014, Vol. 17, No 2, s. 137–155.

*Вольдемар Матвей и „Союз молодежи”*. Ответственный редактор Г. Ф. Коваленко. Заведующая редакцией Е. Ю. Жолудь. Редактор Н. А. Алпатов. Художник В. Ю. Яковлев. Художественный редактор Т. В. Болотина, Москва 2005.

Зими́на Светлана, *Мы идем по Африке гулять*, [http://vk.com/my\\_idem\\_po\\_afrike\\_gulyat](http://vk.com/my_idem_po_afrike_gulyat).

*Культура Зимбабве. Традиции и обычаи Зимбабве*, <http://www.world-globe.ru/countries/zimbabwe/culture/>.

*Негро-африканская эстетика*, под общ. ред. А. А. Беляева, Москва 1989, [http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ\\_ЭСТЕТИКА](http://aesthetics.academic.ru/306/НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ_ЭСТЕТИКА).

Полякова Марина, *Эмоциональный декоративизм*, <http://spark.ru/business/world/news.php?ID=652>.

*Серебрякова Зинаида, Марокко. Zinaïda Serebriakova. Le Maroc*, Составитель каталога А. Николаева. Авторы текстов И. Николаев, П. Павлинов, Москва 2013.

Степанова Светлана, *Кузьма Петров-Водкин 1878–1939*, Москва 2006, s. 25–30.

Шмохин Виктор, *Лики Африки*, <http://artafricashmokhin.narod.ru/>.

## Summary

### **Depiction of Africa in Russian Painting of the 20<sup>th</sup> and the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century**

The research on Russian painting of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century in the context of early and modern African culture/art belongs to the realm of theoretical reflection within such disciplines as cultural geography, anthropology of place and space, cultural and existential experience, geocriticism (painterly depictions of natural and urban space), geopoetics (painterly topography), and is interdisciplinary in nature. The analysis of Russian-African interdisciplinary dialogue in visual representations of Africa, as an aspect of the Russians' awareness and idea of this continent, requires an answer to the following questions: what attracted Russian artists to Africa and how did it influence Russian culture/art? And the other way round – what did Russians, especially those travelling through Africa, bring to African culture? In Russian painting, which is diverse in terms of genres (landscape, portrait, still life), Africa functions as a nationally, culturally and socially heterogeneous continent. The early and modern African aesthetics/art is the source of inspiration for iconographic and formal innovations. In iconic texts, visual translation, representation and interpretation of Africa manifests itself at the imagination-related levels: at thematic and motivic, narrative and compositional levels, at the level of a painterly code and in the conceptualization of artistic language. The painterly depiction of Africa, to which each of the Russian artists contributes their own representation types, artefacts, poetics and semantics, is usually created on the basis of the observation of real space, which, transformed in the iconic text, functions in an artistic, aesthetic, ideological and emotional projection. The reflection focuses on the painterly depictions and various representations of Africa which include motifs referring to African culture/art – the effect of ethnographic and artistic travels to various regions of the Dark Continent. The exemplary material selected from albums, Internet exhibitions of Russian

paintings and artists' professional websites has been analysed in terms of iconography (identification of the elements of the represented world and the relations between them), the connection between the title of the work and the visual representation, the formal determinants of the painterly depiction of Africa, and the poetics of reception.